

BAILE DE CLAUSURA DEL MERCADO DE LOREA (1909). FOTOGRAFÍA DE *CARAS Y CARETAS*.

FIN DE FIESTA

Radarlibros convocó a tres historiadores –cuyos libros fueron distribuidos recientemente en librerías– para preguntarles por qué ese país promisorio que evocamos cada 25 de Mayo y cada 9 de Julio hoy parece más bien un cadáver nauseabundo y por qué aquellos laureles que supimos conseguir se han transformado en una corona de espinas.

La república perdida

POR JOAQUÍN MIRKIN Pensar en la Argentina de hoy a partir de su pasado, de la misma manera en que la filosofía política moderna pensó el presente, no puede dejar sino un sabor amargo, o tal vez, la sensación de que algo salió mal. Lejos ha quedado aquella vieja imagen de la República moderna que se erigía a fines del siglo XIX y principios del XX, y que se consolidaba con la inmigración. En su reemplazo, una especie de islote a la deriva –o un barco a punto de hundirse– flota en el mar de la globalización.

Es por ello que la relectura de la historia se torna indispensable a la hora de intentar alguna explicación convincente que pueda definir qué está sucediendo en el presente, además de recordarnos que no hace mucho (tres generaciones, no más) los europeos bajaban de los barcos cargados de esperanza.

Además de una reedición actualizada de la clásica *Breve historia contemporánea de la Argentina* de Luis Alberto Romero (ver aparte), tres nuevos libros sobre la historia nacional han sido recientemente publicados. *La Argentina. Historia del país y de su gente* (Sudamericana, 766 págs.) de María Sáenz Quesada se plantea como un recorrido integral de la historia total de Argentina. Su autora es historiadora y docente, subdirectora de la revista *Todo es historia* y ex secretaria de Cultura de Buenos Aires (entre 1996 y 1998). El segundo es una *Historia de la vida privada en la Argentina. Desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930* (Troquel, 208 págs.). Su autor, Ricardo Cicerchia es Doctor en Historia por la Universidad de Columbia, titular de Historia Latinoamericana en la carrera de Ciencia Política (UBA), investigador del Conicet y consultor de Unicef. El tercero integra la colección de diez volúmenes de la *Nueva Historia Argentina* y enfoca el período 1930-1943 bajo el título *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política* (Sudamericana 478 págs.). El director del tomo es Alejandro Cattaruzza, profesor titular de la Universidad de Rosario y adjunto en la de Buenos Aires, con estudios de posgrado en el Instituto Di Tella. Los tres historiadoras fueron convocados por **Radarlibros** para tratar de descifrar el "enigma argentino". A continuación, un extracto de la conversación que sostuvieron.

Ustedes describen la historia de un país que recibía inmigrantes, creaba una cultura nacional, expandía su economía y se presentaba al mundo como un país rico y en crecimiento. Hoy la Argentina parece ir a la deriva, sumida en una de las crisis más graves de su historia, al borde del *default*. ¿Cómo pensar un país que se planteó como una república moderna y que no parece serlo más?

María Sáenz Quesada: –Esta sensación de la deriva es el resultado de la falta de un proyecto convocante. Hoy no hay proyectos, sino problemas coyunturales que nos agobian, y que hay que resolver de inmediato. Y estos problemas sin miras a futuro provocan un clima de disgregación, el síntoma más grave de la enfermedad que nos afecta como país. He intentado en mi libro una mirada muy abarcativa, es decir, desde 500 años antes de que fuéramos Argentina. Allí planteo la llegada de los distintos grupos a lo largo del tiempo; cómo se fue creando el país, cómo se formaron sus instituciones, y también aspectos que, sin señalarlos expresamente surgen para el análisis, como por ejemplo, la tendencia a la lucha facciosa en las épocas de las guerras civiles y en el dramático siglo XX; y también cómo en los últimos tiempos se ha dejado de dar respuestas a problemas cruciales como el tipo de sociedad que queremos o qué vamos a producir, al punto de encontrarnos hoy en un país dominado por la falta de esperanza, con enormes procesos de marginación y del cual la gente se quiere ir.

Ricardo Cicerchia: –Algún historiador decía que la historia apenas hace predicciones sobre el pasado, es decir que mucho menos puede hablar del futuro y del porvenir, y tiene dificultades para hacerlo sobre el presente. Sería interesante reflexionar, sin embargo, alrededor de la explosión editorial de los textos históricos en los últimos dos o tres años. Allí está la mejor respuesta que se podría dar –desde la producción de conocimiento histórico– a los desafíos que propone la sociedad contemporánea en general y la crisis argentina en particular. La aparición con cada vez más fuerza de libros que son estrictamente históricos, manteniendo esa preocupación de hablar sobre la sociedad y para la sociedad es el aporte que podemos hacer los historiadores a un fuerte sentimiento de fragmentación que atraviesa a la sociedad en su conjunto. La avidez por estos textos, no sólo en la Argentina, está vinculado a ciertos interrogantes alrededor de identidades y de raíces, y allí es donde la historia tiene cosas para decir.

Alejandro Cattaruzza: –En mi caso he dirigido el séptimo tomo de la *Nueva Historia Argentina*, sobre los años 30. En ese sentido, el tema de los 30 es muy peculiar porque fue una época sometida a una muy fuerte interpretación ideológica que suponía que allí se estaban desatando los procesos cruciales que iniciaban la decadencia que sentimos en la actualidad. Y con la profesionalización de la historiografía (que comento en el prólogo) se muestra que las imágenes del 30 de las que disponíamos eran mucho menos integrales que las que disponemos hoy. Por eso, aquellos años son útiles a la hora de pensar la Argentina de hoy como un espejo que somete a crítica nuestras propias explicaciones y que permite ver los condicionamientos que nuestra propia realidad imponía. En los 60 y 70 era posible identificar muy fácilmente los obstáculos para la construcción de una sociedad más justa (sólo posible en un contexto de expectativas donde cierto horizonte de posibilidades todavía funcionaba). Sin embargo, resulta complejo observar a los 30 como un bloque donde se pudieran identificar proyectos claros y beneficiosos para el conjunto de la población. En aquel momento había un núcleo fuerte, fuera de los historiadores, como los intelectuales, los políticos y los militantes culturales que ofrecían una explicación de conjunto que se suponía contenía claves para explicar las crisis de la Argentina moderna, y las salidas de las crisis...

M.S.Q.: –Coincido con la importancia de los años 30 (del 30 al 46) como los años clave para el futuro. Esos años siempre fueron vistos desde el punto de vista ideológico, con buenos y malos, cuando lo interesante es analizar justamente los proyectos: cuáles fracasaban y cuáles no.

R.C.: –En ese sentido, estos tres libros desarman la visión totalizadora de la historia, que gracias a la profesionalización y el avance de los trabajos historiográficos han logrado el abandono de la historia como discurso ético o moral. Y así es como se empiezan a iluminar otros escenarios y otros protagonistas. En mi caso, pivoteo mi trabajo alrededor de la Generación del 80 y el Proyecto Nacional. Mi intención es iluminar qué sucedía con la sociedad civil entre 1890 y 1930, cuánto participaba la sociedad de este Proyecto Nacional.

¿Cómo pensar el fenómeno actual de las colas en las embajadas de España e Italia y el éxodo de argentinos a Miami y otras ciudades de Estados Unidos, en un país que recibió a millones de inmigrantes de regiones que en ese momento eran pobres y que hoy viven paradójicamente auge de crecimiento, empleo y consumo?

M.S.Q.: –Hay que reconocer que da mucha tristeza. Antes pensaba que no debía ser así. Pero frente a la dura realidad de la falta de trabajo... Estuve hace unos días en Mar del Plata y Villa Gesell, donde me hablaban de jóvenes que se habían ido masivamente. Esos jóvenes provenían de familias de italianos venidos en la posguerra, que habían tenido sus pequeñas empresas textiles y de pesca. Aún así debemos ser más humildes y ver los cambios que ocurren en la historia. Ni esta relación entre Europa y América latina va a ser para siempre, ni tiene que ser una situación permanente. Yo trabajo con lecturas de 1900 a 1910, donde hay estudios de lo mal que se trataba a los italianos y los españoles, y cómo éstos se integraban a la sociedad: conflictos apasionantes que se desarrollaban en condiciones de extrema pobreza y que implicaban enormes esfuerzos de voluntad. Y allí se ven las diferencias en los cambios de un siglo a otro. Para la Argentina que se pensó siempre como polo de atracción de la inmigración todo esto es muy duro.

R.C.: –Creo que el fenómeno de las colas en las embajadas está vinculado a la crisis argentina, y entra dentro de las reglas del exilio, un fenómeno argentino desde hace algunas décadas. En este caso, se trata de un exilio

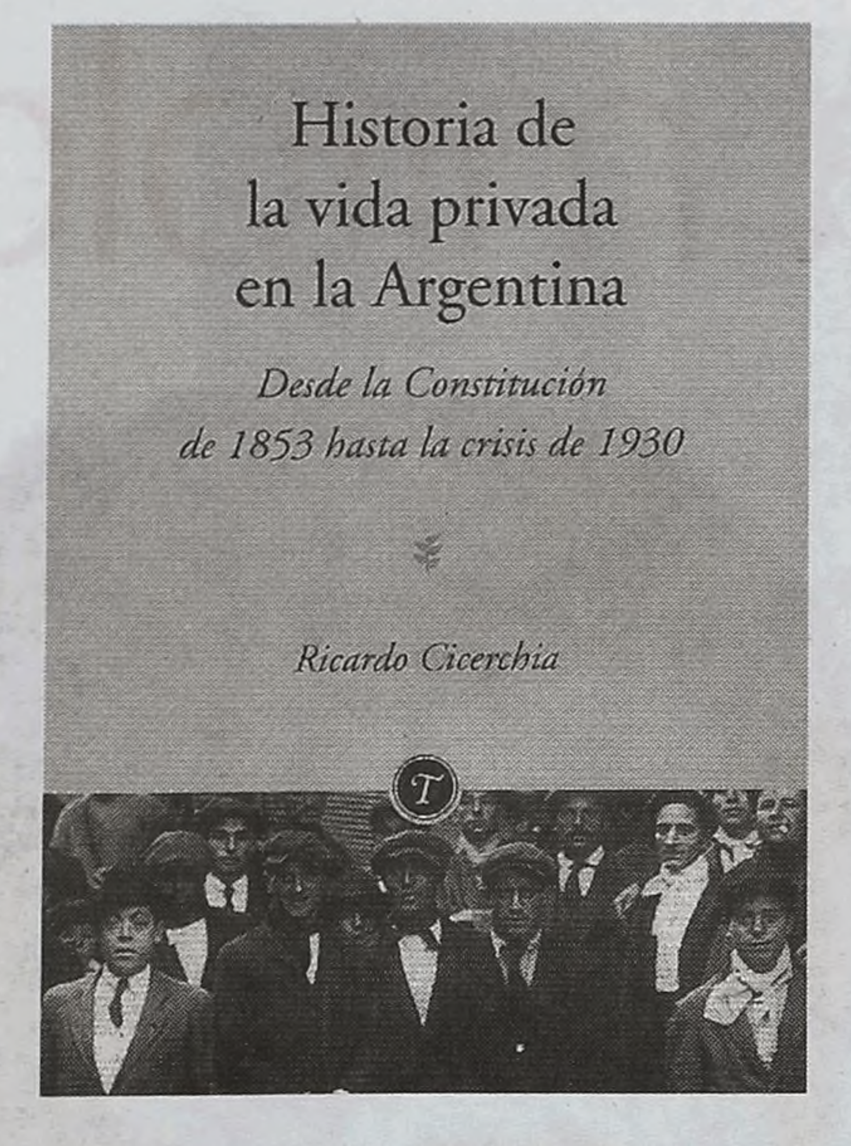
El último de los Césares

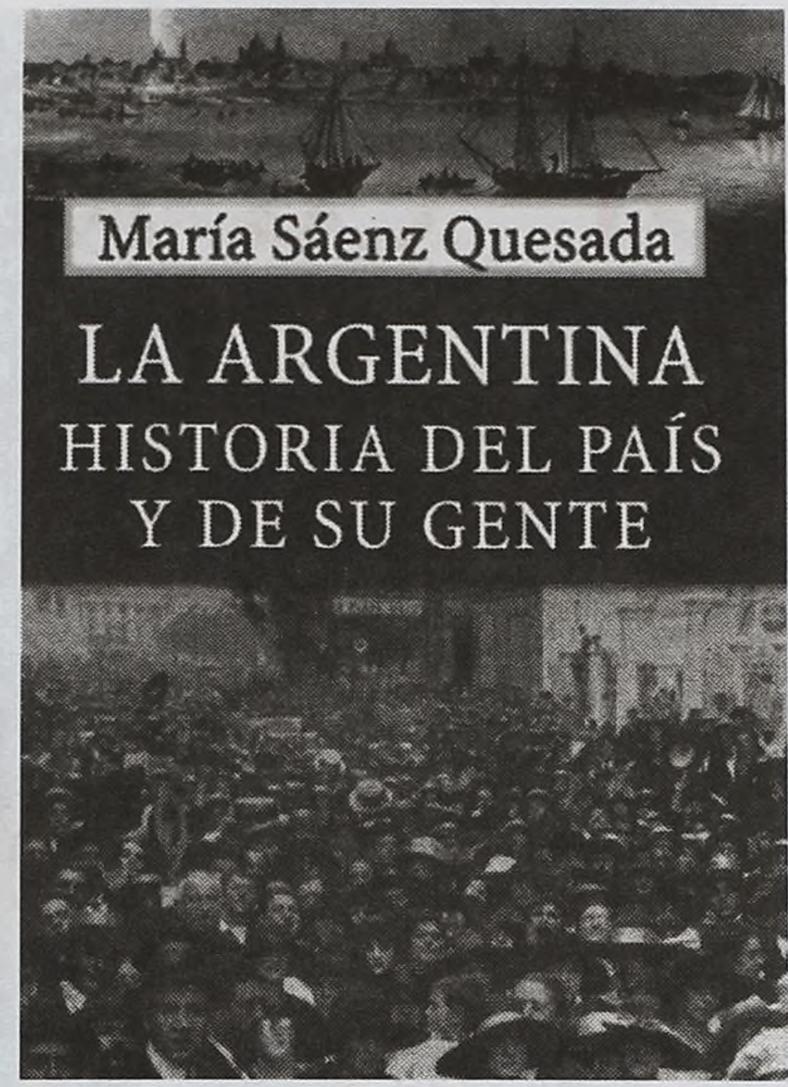
BREVE HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE LA ARGENTINA
Luis Alberto Romero
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2001
334 págs. $ 13

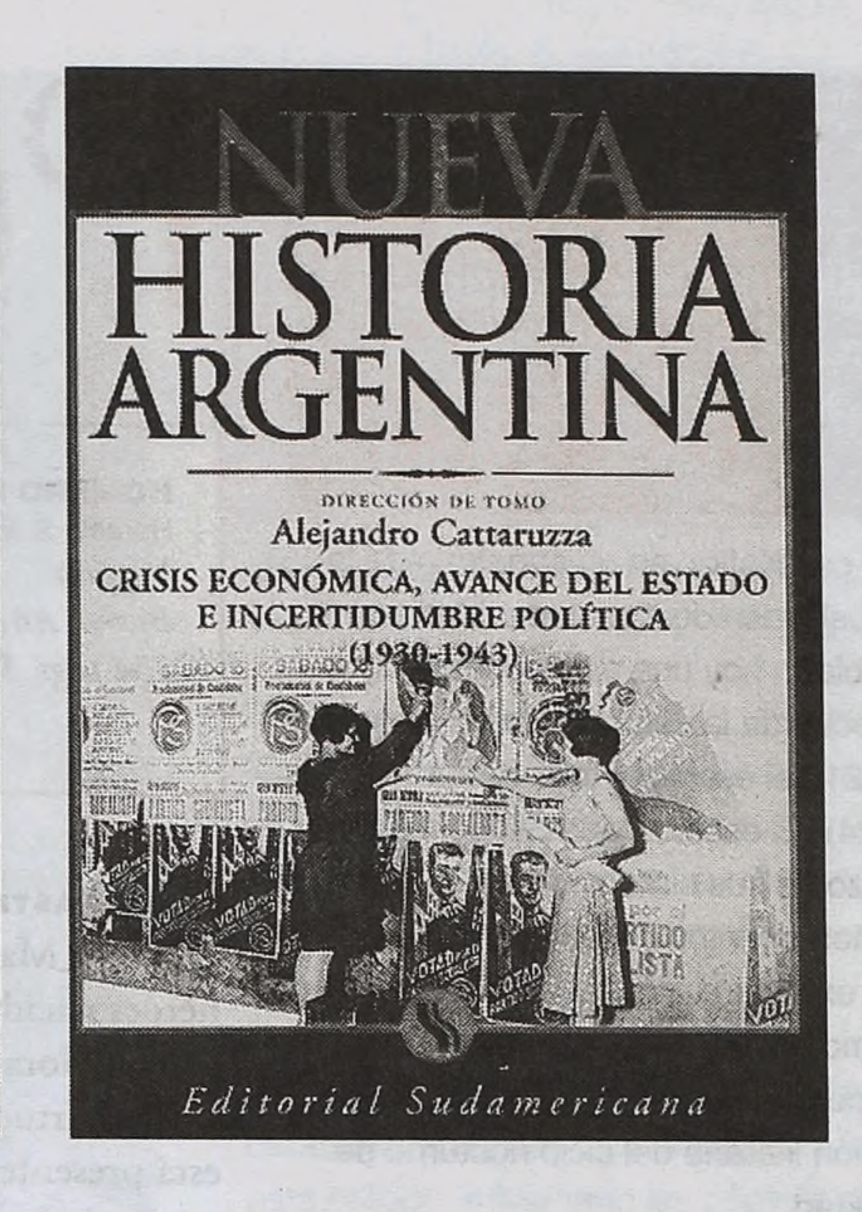
POR J. M. *Breve historia contemporánea de la Argentina* de Luis Alberto Romero –historiador y docente, investigador principal del Conicet, profesor titular de Historia social general en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la Maestría en Ciencias Sociales de Flacso y en la Universidad Nacional de Tucumán– es ya un verdadero clásico dentro de la historiografía nacional. Editado por primera vez en 1993, vuelve a publicarse hoy en una versión revisada y actualizada hasta 1999, es decir, incluyendo "La gran transformación", 1989-1999 (último y lúcido capítulo), además de un jugoso epílogo sobre "La nueva Argentina". El nuevo "Prefacio" explica la necesidad de los agregados: "Se conjugaron dos circunstancias. Por una parte, la amplia utilización del libro en cursos de historia, donde estoy convencido que el presente inmediato debe ser tratado; por otra, la próxima publicación del libro traducido a la lengua inglesa, y un pedido explícito del editor para que se incluyeran estos últimos diez años".

Es de este modo como el libro se completa y refuerza el éxito que lo caracterizó: una historia nacional del siglo XX sencilla, fácil de leer y destinada a un amplio público. Estas características sumadas a la nueva reflexión acentúan su utilidad, ya que en definitiva el trabajo de Romero es una buena herramienta analítica que permite observar, reflexionar y comprender mejor los sucesos ocurridos a lo largo del siglo, como el pasaje de una sociedad relativamente homogénea e igualitaria a otra fuertemente segmentada y desigual.

La organización historiográfica del trabajo es más o menos convencional: Los gobiernos radicales, 1916-1930; La restauración conservadora, 1930-1943; El gobierno de Perón, 1943-1955; El empate, 1955-1966; Dependencia o liberación, 1966-1976; El proceso, 1976-1983; El impulso y su freno, 1983-1989. Aún así surge un interrogante: ¿cómo comparar aquellos años, siempre incluidos en los análisis académicos, con estos nuevos, los años noventa del menemato? "Finalmente", escribe el autor, "encontré mi clave en una obra clásica: *La vida de los doce Césares* de Suetonio".







vinculado a dificultades económicas y a la falta de futuro, sobre todo para los más jóvenes. Pero no se trata de un exilio voluntario, sino que es un exilio forzado por las circunstancias, como en otros momentos fue el impuesto por motivos ideológicos y políticos. En este sentido, el exilio tiene responsables, y estos responsables están vinculados a las políticas económicas y sociales de la última década. Una diferenciación banal, si se quiere, es el fenómeno de los que se va a buscar mejores horizontes a Miami, cosa que no veo mal. Pero conozco bien Miami, y la Florida, y creo que ese escenario –su mundo cultural– está vinculado con otro fenómeno y, en todo caso, el origen social de la gente que está pensando en irse allá es muy diferente a la que busca posibilidades en España, en Italia, Francia o en otros lugares.

A.C.: –Comparto la pena y la amargura. Me parece que es un fenómeno que no escapa a ciertas determinaciones del mercado laboral y de la situación social, inscriptas en un proceso que lleva ya tiempo. No estoy seguro de que la magnitud de la gente que está buscando irse sea significativa: las colas pueden llevar diez mil, cincuenta mil, cien mil personas, o una cifra mucho mayor. Pero probablemente lo que reflejen estas cifras de salida al exterior sean las propias líneas de tensión social del país. El desocupado de Jujuy ni siquiera contempla la posibilidad de irse afuera. Tal vez se vaya a Córdoba, Rosario o venga a Buenos Aires; se trata de otro tipo de migración, que además resuelve poco (o nada), a diferencia de lo que sucede con la gente que se va al exterior. Todo esto tiene que ver con la decadencia de larga duración que está atravesando nuestro país, y que podemos ubicar a partir del '76.

Ricardo Cicerchia narra especialmente el crecimiento de la cultura hasta 1930: diarios, revistas, editoriales, libros, bares, cigarrerías, la cultura barrial, la calle, la ampliación de la comunidad de lectores, etc. Sáenz Quesada escribe, en cambio, que la Argentina ha visto en los últimos años derrumbarse muchos de sus mitos y de sus creencias más arraigadas. No somos el granero del mundo; tampoco la tierra prometida para la inmigración, no tenemos por delante ningún destino de grandeza... ¿Qué es lo que tenemos?

M.S.Q.: –Tenemos una realidad despojada de aquello que se pensaba era la Argentina, una realidad mucho más modesta que la que imaginamos. Pero lo que interesa, y por eso trabajamos en historia es saber dónde estamos parados, en qué piso, y no cuáles son las ilusiones que han servido de muy poco –y si sirvieron, hace mucho que no existen más. Por eso puse en la solapa de mi libro, también en el capítulo final, dos comentarios que me parecieron alentadores. Uno, el de Carlos Fuentes, mexicano que admiro, porque pienso que México es un país, que frente a las presiones de su vecino, ha sabido defender una cultura propia. Él dice que la Argentina debe volcarse a su cultura, a sus realizaciones concretas y presentes. El otro, un testimonio de un argentino que se fue, César Milstein, por aquello de la persecución política e ideológica que no dejaba crecer a la ciencia. Milstein dice que en el mundo actual, el talento, la inquietud de saber y la preparación de los jóvenes argentinos en la investigación es un gran recurso humano. Pero la pregunta sobre qué hacer con esa gente debe surgir de inmediato porque lo que asusta en este escenario de planteles de jóvenes que se van son los recursos que está perdiendo nuestro país. Por eso, siempre es bueno atenerse a los hechos,

Hoy no hay proyectos, sino problemas coyunturales que nos agobian, y que hay que resolver de inmediato. Y estos problemas sin miras a futuro provocan un clima de disgregación, el síntoma más grave de la enfermedad que nos afecta como país.

como cuando una familia entra en crisis: es allí donde se debe decir qué tenemos para poder superar esta coyuntura en la cual vivimos, que es cada vez más grave. Y la historia siempre da plazos más largos para pensar.

R.C.: –Hay que recordar que el recorrido que hace la sociedad civil en el momento de conformación del Estado-Nación alrededor del régimen oligárquico funda fronteras que demarcan lo político y lo social. Una vez que el régimen planteó estas fronteras hubo una especie de desborde por parte de la sociedad civil, en un proceso de construcción de una modernización particular. Se observa la emergencia de fenómenos culturales vinculados a lo popular que invaden los espacios públicos. Este crecimiento de la sociedad civil –no retirada a su privacidad– se da volcado hacia el progreso material, con el desarrollo de las ciudades y el mercado de trabajo. En definitiva, una sociedad que va ocupando los espacios públicos en parques, plazas, teatros, entretenimientos, tranvías, publicidad, editoriales, diarios y publicaciones, etc. Poco de esto tenemos hoy.

A.C.: Yo creo que en los 30 pueden verse los primeros registros de la decadencia, con las características que todos conocemos. La diferencia es que hoy estamos hablando de una cuesta para abajo. Y no se trata de un país –pese a las exageraciones– que no haya conocido altos niveles de alfabetización y escolarización o que no haya sido capaz de integrar (disciplinando, y también reprimiendo, claro) a vastos sectores marginados. Pero entonces la sociedad argentina ofrecía horizontes de expectativas más o menos interesante para amplios grupos sociales. Si hoy existe algo parecido a esto queda tan sólo en la memoria colectiva.

R.C.: Sin embargo, hay que decir que los historiadores no tenemos nostalgia por el pasado. No se trata de hacer historias de los triunfos exclusivamente, sino que construimos y reconstruimos las representaciones del pasado incluyendo los fracasos. Barthes decía que las fotografías son como anhelos. Si se miran las fotografías de los libros se ve lo masivo que era la participación popular. En todo caso, estas fotos reclaman la necesidad de revitalizar la memoria y señalan que es la misma sociedad la que tiene que repararse y construir su rumbo.

M.S.Q.: Por eso mismo, yo he intentado en cada etapa de la historia fijar cómo vivía la gente, qué expectativas tenía, y a través de eso reflejar los cambios, más que en los propios hechos políticos. Hoy, en la Argentina, tenemos datos de la sociedad más completos si miramos la prensa que si nos fijamos en el funcionamiento de la macroeconomía. La foto de tapa de mi libro, por ejemplo, muestra una manifestación de huelguistas de las tiendas de Buenos Aires en 1919, sobre la Avenida de Mayo. Allí puede verse la voluntad de participar, de reclamar y de mejorar sus condiciones que tenía la gente. Era una ciudad moderna, que tenía su subterráneo. Era el país de la clase media argentina, por supuesto, no era así todo el país, pero Buenos Aires era su fortaleza y su signo distintivo en América latina.

A.C.: Podría pensarse también que son nuestras propias condiciones intelectuales y profesionales las que nos ponen ciertos límites a la reflexión actual. A lo largo del tiempo, muchos de nosotros hemos intentado un relato sobre el colectivo y la Nación argentina desde una macroperspectiva histórico-social. Sin embargo, las visiones de los grupos subalternos, de los sectores populares, de la situación en escenarios que no habían sido tradicionalmente atendidos hacen más difícil una respuesta en bloque. Incluso nuestra propia práctica nos revela que lo que llamamos Argentina es en definitiva un modo económico de definir una pluralidad de situaciones regionales, sociales, étnicas, culturales, que son muchas y diversas. Y en una situación de crisis como la que atravesamos parece mucho más difícil dar una respuesta global a interrogantes de esta índole. Sería posible sostener que el proceso inmigratorio, por ejemplo, habida cuenta de su persistencia en el tiempo parece haber sido "exitoso" (en cuanto al aporte de mano de obra, mercado de trabajo, etc.). Y sin predicar que se debe quedar atrapado por el detalle, reconocer como un obstáculo esta ambición de la existencia de realidades plurales en esto que llamamos Argentina impone cierta precaución, cosa que en otra época de la historia nos faltó. Si esta charla hubiera sido en 1965 probablemente hubiéramos tenido muy a mano grandes respuestas a grandes interrogantes...

M.S.Q.: –...Y hoy es al revés: ni grandes respuestas, ni grandes interrogantes. Las historias nacionales son difíciles en todo el mundo. Sin ir tan lejos, España, con su formidable éxito económico, tiene una fragmentación fuertísima con las autonomías. La Argentina, a pesar de su crisis y pese a la fuerte identidad, aún conserva una cierta visión de conjunto. Tal vez sea un barco a la deriva, pero un barco al fin.

La lectura de sus libros da la impresión de que en ellos se habla de un país remoto. ¿Por qué parece hoy que el presente de la Argentina está tan alejado de su pasado?

R.C.: –Tal vez sea así para la gente joven. Cuando escribí los capítulos de mi libro sobre principios de siglo, tenían hasta ecos familiares que comentaban mis padres, como los paseos familiares frente a las tiendas de Harrod's...

M.S.Q.: –Sin embargo, la sensación de lejanía puede ser contrarrestada por la misma vida urbana. La persistencia de lo que un momento fueron los cabecitas negras en lo que hoy pueden ser los piqueteros es una de las cosas más sorprendentes y más "disgustantes" (si se me permite el neologismo) de una sociedad que pretendió ser muy moderna. En la Argentina de hoy no sólo reaparece ese país rural y marginado, sino que aparece como el que más espacio ocupa. Y esto hay que tenerlo en cuenta, con menos certezas que las que había hace treinta años. Y bienvenido sea tener menos certezas, porque de otra manera sería imposible procurar soluciones.

A.C.: –Además, no debería por qué pensarse que donde hubo éxito debería ser siempre así. No hay que olvidar que es en la relación entre el hoy y el ayer donde deben localizarse las continuidades pero también las discontinuidades. La mirada del historiador debe señalar las rupturas y mostrar que no estábamos predestinados, como algunos creíamos y evocábamos, a ningún destino honorable. En realidad, la sorpresa se funda si se parte de un cierto sentido común que indica que sólo hay continuidad histórica. Entonces, cómo puede ser que un país que andaba tan bien, de golpe y porrazo, pum.

R.C.: –También puede ser que estas cosas que reflejan las fotografías de los libros estén ocurriendo hoy, pero con un grado de ocultamiento por parte de ciertas hegemonías, por ejemplo a través de los medios de comunicación, que producen y recortan lo social.

A.C.: –Lo que es evidente es que hoy no hay ningún actor político que logre convencer a la sociedad de que participe en las experiencias de intervención pública en torno a una construcción colectiva. En el pasado había una relación inmediata entre la participación sindical y la participación política, a través de los movimientos de izquierda en los años 30 o el peronismo en los 40. Hoy no existen actores colectivos de alcance nacional que puedan transformar esa actividad que se da a escala microscópica en una propuesta política más evidente, más allá de algunos intentos. Para ser más claro: debería haber habido más conflicto social en estos últimos tres o cuatro años que en los tres o cuatro años anteriores al Cordobazo. Pero los conflictos actuales sólo terminan en cortes de ruta. Volviendo al ejemplo español, podemos ver cómo ellos han tenido que explicar más de una "decadencia" en su historia. Tal vez sea hora de que nosotros comencemos a hacerlo. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO

Peregrine con Kafka: en un sanatorio de la localidad eslovaca de Tatranske Matliary fue descubierta hoy una placa conmemorativa que recuerda la estancia de ocho meses de 1921 del escritor Franz Kafka (1883-1924). El escritor, que padecía tuberculosis, hizo de sus síntomas uno de los grandes monumentos de la literatura del siglo XX. El extrañamiento de los cuerpos en Kafka (como en la literatura gótica del siglo XIX) bien podría entenderse como una transposición literaria del ciclo nocturno de la enfermedad.

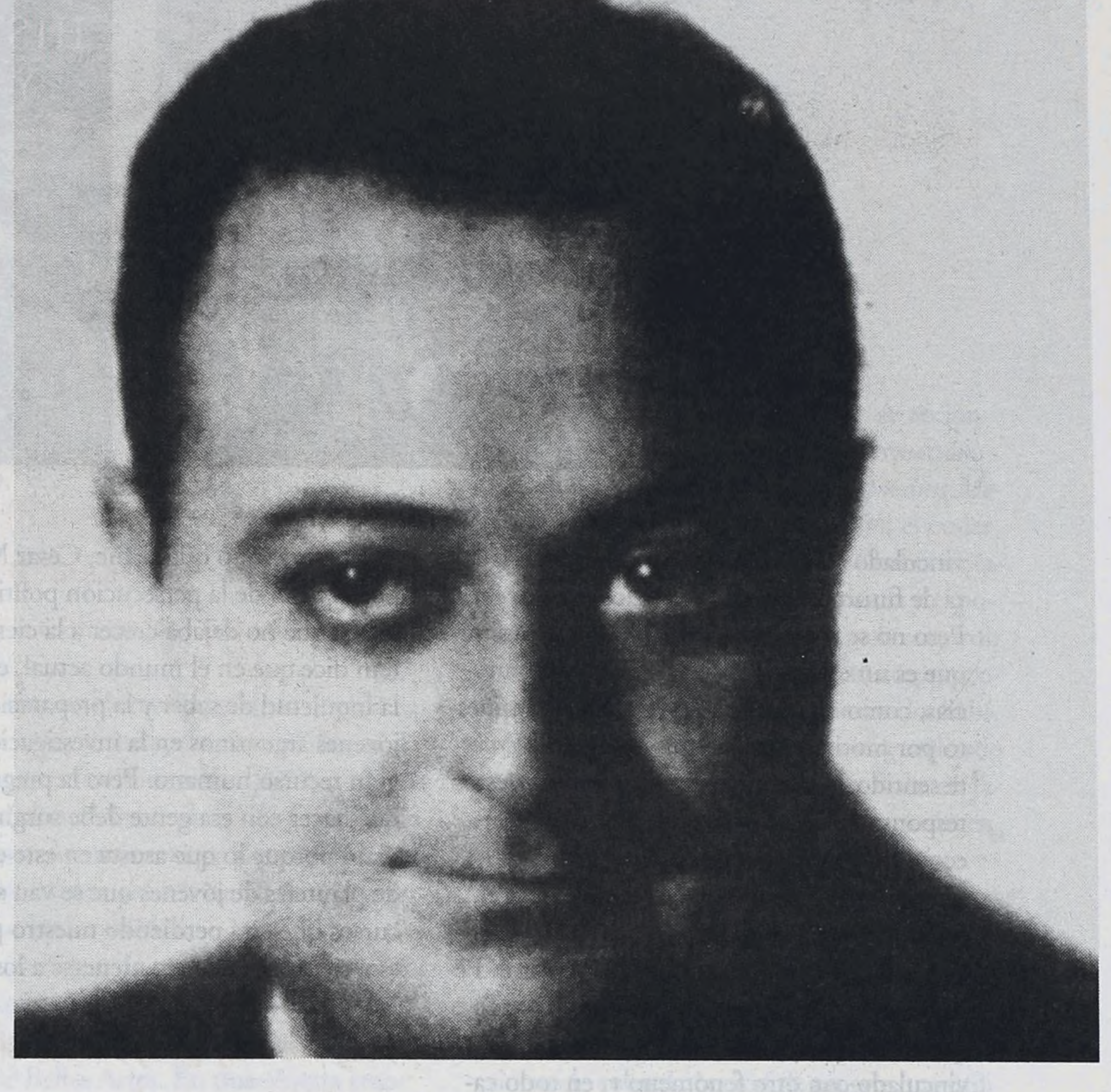
A cincuenta años de su muerte y cuando faltan poco menos de dos años para que se cumpla el centenario de su nacimiento, la figura del poeta mexicano Xavier Villaurrutia es revalorizada en diversos homenajes que lo postulan como el poeta nacional por antonomasia. Los homenajes a Villaurrutia, cuyos primeros poemas datan de 1919, comenzaron en marzo con una conferencia magistral dictada por el escritor mexicano Gonzalo Celorio, quien vinculó al poeta con la vanguardia francesa.

Expertos en la obra del escritor mexicano Juan Rulfo presentarán dos originales mecanografiados de su novela más conocida, *Pedro Páramo* (1955), que demuestran que tenía otro final y que inicialmente era más larga. Antes de que Rulfo entregara la versión final al Fondo de Cultura Económica para su edición guardó un segundo original cuyo final guarda algunas diferencias estilísticas con la que se publicó. Juan Rulfo, que nació en Sayula (Jalisco) en 1918 y murió en la capital mexicana en 1986, es uno de los grandes escritores del siglo XX y, sin dudas, el más grande prosista mexicano, tal como puede observarse en su única novela y su único libro de relatos, *El llano en llamas* (1953).

El secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Humberto López Morales, intervino el coloquio sobre "Lengua, historia e identidad: la perspectiva española e hispanoamericana" que se celebró en la ciudad de Viena la semana pasada destacando la progresiva integración de las variedades latinoamericanas de la lengua castellana en la (por lo general bastante miope) perspectiva peninsular. La versión actualizada del *Diccionario de la Real Academia* (DRAE) que saldrá publicado este año recoge 25.000 "americanismos" –contra los 10.000 que aparecen en la última edición de 1992–. Por primera vez, cada una de las 22 Academias de 19 países latinoamericanos, Filipinas y Estados Unidos han revisado el vocabulario usado en sus áreas, han registrado los nuevos términos, eliminado los anticuados (con excepción de los que forman parte de un testimonio literario importante del pasado), y registrado los que han cambiado de significado. El secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española anunció también un proyecto para estudiar los términos que, procedentes del inglés, llegaron a formar parte del castellano en los pasados quince años en los campos del deporte, la moda o la informática. La Real Academia ha adoptado históricamente criterios sumamente autoritarios en relación con estos procesos de creación léxica (prefiriendo, absurdamente, "ordenador" en vez de "computadora", o "ratón" en vez de *mouse*), lo que ofende la sensibilidad lingüística de los hispanoamericanos.

Por una mitología

HOMERO MANZI Y SU TIEMPO
Horacio Salas
Vergara
Buenos Aires, 2001
334 págs. $ 14



POR SEBASTIÁN BASUALDO Si la vida de Homero Manzi fuera una alegoría de los héroes nacidos de toda gran epopeya, al libro de Horacio Salas no le faltaría ese particular virtuosismo. La mirada del poeta está presente junto al gran ensayista o, lo que sería mejor: coaligan amigablemente. El viaje puede iniciarse a partir del nacimiento de Manzi, en Añatuya, provincia de Santiago del Estero, donde fue anotado como Homero Nicolás Manzione, en el año 1907, cuando el pueblo era un mísero villorrio sin ladrillos, sin médicos, sin Registro Civil... Añatuya como punto de partida para lo que será después el descubrimiento de Boedo: todavía un arrabal de Buenos Aires, donde no faltaban tambos, baldíos donde señoreaba algún ombú, y las mitológicas herrerías ya inmortalizadas en el inconsciente colectivo ("la esquina del herrero/ barro y pampa"), su pupilaje en el Colegio Luppi y las primeras canciones que encontrarán un premio por su tango "Déjenme solo", con música de Antonio Roganti.

Inmerso en el camino de pruebas, Horacio Salas crea de manera majestuosa el perfil del hombre que ya en su etapa de separación le confiesa a Jauretche lo que después tomaría forma de augurio concebido: "ser hombre de letras o hacer letras para los hombres", y todo dentro de un contexto histórico que le perteneció a la altura de su arte. Parecería no haber vivencia que no haya quedado plasmada en su obra.

Allí están sus lecturas: desde Victor Hugo a Federico García Lorca, su paso por la escuelita de barrio, la Facultad de Derecho, y todo cuanto fuera capaz la poesía de ayudarle a comprender el mundo mientras su resistencia yrigoyenista es un puente tendido hacia la fundación de Forja, o, más precisamente, hacia el desencantamiento. Por- que Homero Manzi llegará a conocer el infierno de la cárcel y soportará la incomunicación total en la Penitenciaría Nacional de la avenida Las Heras.

Suspendido en la facultad, y dejado cesante de sus cátedras en los colegios Sarmiento y Moreno, Homero Manzi deberá buscar nuevas formas de sobrevivir: el periodismo. A partir de entonces, el preanuncio de *Sur*, Gardel, y lo que él mismo declararía sobre su aporte a la música popular ("haber renovado la milonga, haber creado una milonga suburbana, de la ciudad, diferente de la campera"). Y junto a Sebastián Piana trabaja para "Milonga del novecientos": "Varón, pa' quererte mucho/ varón, pa' desearte el bien/ varón, pa' olvidar agravios/ porque ya te perdoné..."

Claro que para entonces ya es un poeta, amigo de Cátulo Castillo y Enrique Santos Discépolo. Los siguientes pasos son la dupla con Aníbal Troilo –"Barrio de Tango"–, su acercamiento a Roberto Arlt y el mundo cinematográfico (libros y adaptaciones: *Nobleza gaucha*), para colaborar, a partir de 1940, con Ulises Petit de Murat durante varios años. Cuando Manzi se inclinó al peronismo, la amistad se enfrió. De Irigoyen a Perón, y con tangos memorables como "Malena", el autor de "Sur" irá completándose minuciosamente a partir de distintas perspectivas.

Homero Manzi y su tiempo es, a la vez que una biografía, una ofrenda. Cada capítulo escrito por Horacio Salas compone un marco histórico donde el héroe se proyecta con dimensión de epopeya, muriendo como hombre pararenacer como mito, conforme, pues, a un nuevo anacronismo donde Horacio le rinde un sutil homenaje a Homero.♣

Desobediencia debida

DESOBEDIENCIA CIVIL Y DEMOCRACIA DIRECTA
Ariel H. Colombo
Trama editorial y Prometeo libros
Madrid, 2000
144 págs. $ 10

POR JONATHAN ROVNER Por efecto del horror acumulado durante la última dictadura militar, la democracia ha llegado a representar un valor supremo e inobjetable. A la hora de pensar la política en Argentina, no resultaría difícil tener en cuenta, por ejemplo, la definición que dio Rousseau del contrato con el Estado, en términos de "Vosotros tenéis necesidad de mí, dice el Estado, puesto que yo soy rico y vosotros sois pobres. Hagamos un trato: permitiré que tengáis el honor de servirme a condición de que me deis lo poco que os queda a cambio de la pena que me causará mandaros". Toda disconformidad con el sistema de representación política puede catalogarse de antidemocrática (lo que en Argentina, prácticamente equivale a decir inhumana). Difícil también, entonces, concentrarse en las contradicciones de un sistema jurídico que nunca logra su razón de ser; esto es: "que el efecto se convierta en causa; que el espíritu social, que debe ser la obra de la institución, presidiese a la institución misma y que los hombres fueran antes de las leyes lo que deben llegar a ser por ellas".

Ariel Colombo, profesor de la USAL e investigador del Conicet, en su libro *Desobediencia civil y democracia directa*, retoma estos conceptos desde los pensamientos de Rousseau y Habermas, principalmente, para abordar las contradicciones del modelo liberal y establecer las causas de la distancia que separa a los ciudadanos de las decisiones gubernamentales. La llamada crisis de legitimidad y cierta dimensión económica con la que se describe el funcionamiento del sistema de partidos políticos son las principales preocupaciones de este trabajo. Se trata, según Colombo, de lo que se conoce como decisionismo. "Lo público, dice, será gobernado por la racionalidad del estratega o del técnico mientras que los valores son relegados a la esfera privada". Si los resortes morales que la sostienen se ven así privatizados, la democracia no pasa de ser un sucedáneo de la voluntad general que supuestamente materializa. Pocos medios realmente efectivos habrá, entonces, para expresar el disenso, el repudio, la negativa. Uno de ellos, el menos violento, es la desobediencia civil.

Escribe Colombo: "Que la democracia sea el único régimen justificable no equivale a decir que se deban obedecer sus decisiones moralmente incorrectas; se trata exactamente de lo contrario: por ser el único régimen normativamente fundamentable frente a la irrelevancia moral de los gobiernos, todas sus decisiones pueden ser desobedecidas en tanto resultan de procedimientos que implican siempre un grado de desajuste con los ideales".

La obligación de ciudadanos conscientes sería enfrentarse a las situaciones democráticamente injustas, para evitar que la democracia misma se convierta en un mero aparato de propaganda, cuya única función es la de legitimar los abusos y estrategias de los mercados y capitales privados.

"La desobediencia civil", dice Colombo, "es el indicador más fehaciente de la madurez alcanzada por una cultura política moralmente motivada, y representa el guardián último de la legitimidad democrática".♣



LA EMBRIAGUEZ DE LA METAMORFOSIS
Stefan Zweig
trad. Adan Kovacsics
El Acantilado
Barcelona, 2001
338 págs. $ 6

El vienés olvidado

OR GUILLERMO SACCOMANNO Infinitamente opular en vida, adaptado con frecuencia l cine, Zweig es, como su compatriota Erich Maria Remarque, un *best-seller* de ntreguerras. Pero después de muerto in-resa en un olvido prácticamente absolu-o. Recién hace algunos años su nombre uelve a tener una notoriedad leve y ele-ante citado por el novelista y crítico ita-iano Claudio Magris, especialista en lite-atura centroeuropea. La mayoría de los bros de Zweig, que no son pocos, se en-uentran agotados o amarillentos en mesas e usados. Los datos que pueden obtener-e sobre Zweig en los prólogos sepia de ditoriales desaparecidas –como Anaconda Tor– lo describen viajero sin cansancio, ntrépido en su busca de conocimientos, iempre dispuesto a experiencias que pue-lan proporcionarle inspiración literaria. Si e revisa su obra, da la impresión de que a Zweig le interesa todo. Y todo puede serle til para exprimir una lección moral. En ste aspecto, su concepción de la literatura s completamente utilitaria y pedagógica. No obstante, su prosa se libera a menudo le los lineamientos contenidistas y se onstituye en un mecanismo de seducción narrativa que no suelta al lector una vez ue ingresa en sus páginas. Zweig es tam-ién uno de esos escritores poderosos cuya antasía atraviesa indemne aun las traduc-iones más enrevesadas. Además de escri-bir poesía, difunde en su lengua a Baude-aire y Verlaine. En materia de ensayo y biografía, se aboca al estudio de Erasmo, Mesmer, Hölderlin y Nietzsche, Balzac, Dickens, Dostoievski y Tolstoi. Hay que ubrayar su pasión por Freud, que sería para Zweig un profeta místico del sexo y cuyas investigaciones traslada al buceo ín-imo de sus personajes.

Pacifista, amigo de Albert Einstein, Máximo Gorki y Roman Rolland, Zweig es un modelo de escritor moral compulsi-vo que, en ocasiones, por su desmesura, puede parecer excéntrico. Sus títulos plantean, desde el vamos, sus obsesiones: *La curación por el espíritu, La lucha contra el demonio.* En sus ficciones Zweig puede captar con fineza y eficacia tanto un ambiente mundano como la marginalidad de las grandes ciudades. Escritor centroeuropeo, Zweig no es ni Musil ni Kafka. Contemporáneo de Joyce, Faulkner y la Wolf, Zweig permanece ajeno a las experimentaciones con el tiempo, la conciencia y el lenguaje. Más clásico que vanguardista, si hay que vincularlo formalmente a alguna variante de realismo, su estilo no se relaciona con Flaubert sino con Zola. Si se acerca a un modelo narrativo, con seguridad ése es el melodrama escabroso.

La embriaguez de la metamorfosis es una novela póstuma de Zweig. Con algo más de trescientas páginas, Zweig consigue uno de sus relatos más crispados y poderosos que, en lugar de aspirar a lo sinfónico, rasgo habitual en su producción, se inclina acá hacia la música de cámara. Ambientada en 1926, la novela se centra en Christine, una pobre y triste ayudante de correos de un no menos pobre y triste pueblo de Austria. Christine padece todos los efectos de la posguerra. La miseria y la opacidad aplacan sus mínimos deseos. Hasta que su tía Claire, que fuera modelo y chantajista, ahora casada y respetable, la invita a pasar una temporada en Suiza, en un hotel de ricos en las montañas. Zweig no desperdicia una sola línea al radiografiar minuciosamente un ambiente que se presume de selecto, en el que imperan como paradigma de frivolidad las costumbres y modas norteamericanas. Zweig no es Henry James. No vacila en llamar las cosas por su nombre. Los contrastes, las diferencias de clase, la hipocresía y la humillación son los resortes con que Zweig construye la primera parte de su novela. La segunda, en cambio, enfoca otro escenario. Pasada la exaltación en la montaña, Christine vuelve, como Cenicienta, brutalmente a su realidad. Entonces conoce a Ferdinand, un veterano que estuvo prisionero en Siberia. Si al mostrar a burgueses y aristócratas Zweig mantiene una mordacidad incesante, cuando apunta el lente hacia los parias, no escatima ni detalle ni diálogo, convirtiéndolos en esperpentos resentidos, esquivando con inteligencia expresionista todo pietismo, toda demagogia. A Zweig le apasionan los reflejos sociales como generadores de conductas. En esta dirección, *La embriaguez de la metamorfosis* describe, además de una caída, una toma de conciencia que establece el delito como estrategia de redención social. La Viena de Zweig es la sordidez de la desocupación y la miseria, más ligada al grito de Munch y el chiquero de Grosz que a la decoración amanerada de Klimt. Christine y Ferdinand, en su viaje al fin de la noche, proponiéndose un desfalco, anticipan el colapso de un sistema.

Si esta novela de Zweig es notable, su atractivo no se cifra entonces sólo en las piruetas de la trama, en su estilo en oportunidades tan delicado como sutil. Tampoco en la agudísima observación psicológica de personajes que, con sus miserias, trascienden tiempo y espacio. Daría la impresión de que si esta novela hoy cobra una vigencia sorprendente, puede deberse a la lectura de condiciones que, más tarde, posibilitan el ascenso del nazismo. Zweig abandona Alemania en 1934 con destino a Londres. En 1940 prueba suerte en Estados Unidos. Y un año después viaja a Brasil, donde se pegará un tiro en la cabeza, a los sesenta años, fatigado y solo en Petrópolis.♣

EN EL QUIOSCO

ramona, revista de artes visuales, N° 12 (Buenos Aires: mayo de 2001)

Créase o no, *ramona* cumplió un año. Mejor sería decir que todos hemos cumplido un año en la época *post–ramona* y proponer, como corresponde a todo proceso revolucionario que se precie de tal, un nuevo calendario (¡queremos ya el almanaque *ramona*!): Año 1 (DR).
Sin perder la frescura y la liviandad que caracteriza muchas de sus páginas, en esta edición aniversario las páginas de *ramona* se vuelcan a la política todavía más que las anteriores. Ahora la revista incluye secciones, los textos son cada vez más largos y las problemáticas que se abordan exceden largamente el mero comentario de muestras para convertirse en verdaderas intervenciones en las políticas de y para el arte. Una de las nuevas secciones se dedica al comentario (con el grado necesario de acidez) de algunos *spots* publicitarios. Volcados de lleno a la intervención pública (¡*ramona* presidenta!), los editores reproducen la versión completa del insustancial informe anual de gestión pronunciado por el secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Lic. Jorge Telerman. Lápiz en mano, *ramona* se tomó el trabajo de contar las palabras que aparecen en ese informe y llegó a la sorprendente conclusión de que, mientras la palabra arte aparece sólo dos veces, la palabra turismo aparece tres. Ya se sabe a dónde se llega por esa pendiente.
Dos "especiales" encabezan este envío: uno sobre Antonio Berni y otro sobre arte brasileño. Formando parte del primero, los lectores atentos encontrarán un texto de Beatriz Sarlo sobre Ramona Montiel, esa estrella de la noche inmortalizada por el maestro Berni. El retrato de Sarlo termina diciendo que "si Ramona viviera, sería travesti". Ni lerdo ni perezoso, el editorial aniversario se hace cargo: "Como en cada número, me transformo. Me maquillo y me pongo los tacos para salir a buscar fortuna". *ramona* (**www.cooltour.org/ramona**) es una iniciativa de la Fundación Start. Las páginas centrales de la revista incluyen la charla inaugural sobre "Valor" pronunciada por Pablo Dreizik para otra de las iniciativas Start: los Plácidos Domingos (todos los domingos a las 18 en Bartolomé Mitre 1970, 5B). Los rumores señalan que en esas reuniones se sientan las bases para un nuevo Estado (extraterritorial, como corresponde a los tiempos que corren) cuya moneda se llamará Venus, cuyo Boletín Oficial será la misma *ramona* y cuyo primer consulado funcionará en Tandil. ¿Nuevas formas de pensar al mismo tiempo el arte y la política? Nuevas formas de pensar la vida, en todo caso. Año 1 (DR).

Carlos Rossman

INFANTILES

Colección Arte para los más chicos
Grupo Vélox

Que los niños no son grandes aficionados a las muestras plásticas es algo que cualquier padre amante de la pintura tiene bien presente: jamás los convencerán para acompañarlos en un recorrido por las galerías de Buenos Aires. En honor a la verdad, no son sólo los más chicos los que necesitan incentivos extra para aceptar las artes plásticas como un sano esparcimiento. Los museos son aburridos o demasiado estáticos, parecería ser el sentimiento generalizado de la población, que no visita ninguno más de cuatro veces en la vida. Y no es sólo la pintura la que recibe escasa aceptación en Argentina: la lectura es asimismo un hábito perdido. "En un país en donde el 45% de la población adulta no lee ni siquiera un libro por año, es indispensable, para revertir esa tendencia, comenzar a educar a los más chicos", expresó Ricardo Estéves, director del Grupo Vélox, al referirse al próximo lanzamiento de *Arte para los más chicos*, una nueva colección que integra lecturas y obras plásticas con un formato que seducirá a grandes y chicos por igual.

La colección es un verdadero hallazgo. Y si los objetivos se orientan a propiciar en el infante algún interés por la cultura, las obras y sus textos lo hacen posible en gran medida. La serie (que hasta ahora cuenta sólo con dos títulos, *Pintura Argentina* y *Pintura Uruguaya*) incluye obras de artistas de la talla de Xul Solar, Antonio Berni, Cándido López, Batlle Planas, Jorge de la Vega, José Gurvich y Miguel Battegazzore, y tampoco dejan nada que desear los breves relatos que las acompañan. Son casi comentarios a propósito de las obras, escritos con una gracia verdaderamente inusual en lo que a literatura infantil se refiere, sin caer en ese tono de antipática condescendencia que suelen adoptar los cultores del género, pero con una gran dosis, en cambio, de humor y originalidad. En la colección de arte vernáculo, es una verdadera delicia el cuento de Canela que acompaña reproducciones de *La fiesta* (1924) de Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Tlaloc* (1923) de Xul Solar, *La puerta abierta* (1932) de Antonio Berni, *Contraluz* (1926) de Emilio Pettoruti, *Homenaje a Baigorrí* (1938) de Juan Batlle Planas y *Homenaje a Tom y Jerry* (1964) de Jorge de la Vega, entre otros cuadros igualmente notables reproducidos íntegramente o en detalle.

Y como la principal herramienta de seducción infantil es una propuesta interactiva, tampoco falta un espacio de producción personal al final de cada volumen, en la que el crío podrá dar rienda suelta a toda la creatividad que durante una treintena de páginas se ha intentado estimular en él. Así que, pinceles en mano, es muy probable que sea ésta una suerte de puerta de entrada al arte para muchos chicos (y no tan chicos) cuyo interés por los dibujos y las letras se ha visto hasta ahora entorpecido por concepciones meramente pedagógicas de las relaciones entre arte e infancia.

Picasso decía que le llevó toda una vida aprender a dibujar como un chico. No hay, pues, mejor homenaje que devolverle a la infancia este momento de inocencia que es el arte.

Natalia Fernández Matienzo

Tucumán ardía

Ya está en librerías la monumental investigación de Andrea Giunta sobre el arte argentino en los años sesenta que lleva por título *Vanguardia, internacionalismo y política* (Paidós). A continuación, reproducimos algunos fragmentos del libro sobre uno de los más radicales experimentos estético–políticos realizados en el país.

POR ANDREA GIUNTA 1968 fue un año incandescente. Todo hacía sentir que en distintas ciudades del mundo se estaba jugando una partida crucial, capaz de determinar el curso ulterior de la historia. Las acciones de estudiantes y obreros se encadenaron en las insurrecciones urbanas que estallaron en las calles de París, Berlín, Madrid, Río de Janeiro, México, Montevideo y Córdoba. En la Argentina, distintos aspectos permitían prever que el entusiasmo sesentista estaba llegando a su fin. El golpe militar que había colocado al general Onganía en el gobierno, al mismo tiempo que intervenía coactivamente en el campo intelectual y cultural, extremaba en el terreno económico el mesianismo modernizante precedente, basándose ahora en una estrecha asociación entre Fuerzas Armadas y gran capital. El proyecto de modernización del capitalismo argentino, administrado ahora por el Estado represor, agudizó la crisis social, cultural y política, y creó las condiciones para que, en 1969, la sociedad avanzara decididamente contra el gobierno con la insurrección popular conocida como Cordobazo.

La obra colectiva que en ese año realizaron un grupo de artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, con el título *Tucumán arde*, se inscribió en una zona de múltiples fracturas. Por una parte, las provocadas por las profundas escisiones del campo político, social y económico, producidas por la inviabilidad de un modelo de país en pos del cual se habían invertido inmensas energías. Por otra, aquellas que marcaron los sucesivos quiebres que se produjeron en la avanzada artística de la vanguardia, generados por el conjunto de acciones encadenadas que, durante 1968, hicieron del campo artístico y de sus instituciones un virtual campo de batalla.

A comienzos de 1968 era evidente que si la vanguardia quería seguir siendo un elemento perturbador, si pretendía trastornar el orden de las cosas, no podía ya actuar dentro del marco de las instituciones. En este sentido, un punto de extrema fricción lo había marcado el acto colectivo protagonizado por los artistas el 23 de mayo, cuando ante la clausura policial de una obra en las "Experiencias 68", organizadas por el Instituto Torcuato Di Tella, destruyeron sus obras en la puerta del instituto. La acción implicaba una ruptura pública (e intensamente publicitada) con la institución que había sido el escenario privilegiado de la vanguardia en los años anteriores. Lo destacable es que la represión policial no se había originado en las obras claramente políticas, que aludían en forma directa a la guerra de Vietnam, presentadas por artistas como Jorge Carballa o Roberto Jacoby. Lo que en este caso se había censurado, más que la obra, era la respuesta del público, el acto espontáneo que había llevado a quienes asistían a las experiencias, a escribir leyendas de contenido erótico y político en las paredes del baño simulado que había realizado Roberto Plate. El *público*, que en el transcurso de la década había sido un elemento central en el diseño de las estrategias institucionales del Di Tella, era considerado un elemento *activo* y que podía llegar a ser *determinante* para quienes estaban decididos *a hacer del arte un factor capaz de intervenir en la realidad*.

El momento más conflictivo de esta ruptura escalonada fue el Premio Braque organizado por la embajada francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes. En una abierta reacción ante los condicionamientos del gobierno francés, tendientes a evitar proclamas o posicionamientos alusivos a los hechos de Mayo, los artistas –entre ellos, muchos de los participantes– invadieron el 16 de julio las salas del museo y terminaron en la cárcel después de lanzar una proclama en favor de "los estudiantes franceses en lucha contra el régimen fascista" y del pintor argentino Julio Le Parc, expulsado de Francia por su solidaridad con el movimiento francés.

Lo cierto es que, para los distintos grupos que buscaban una intervención más radicalizada, el conjunto de enfrentamientos con las instituciones los había llevado a un punto frente al cual no podía plantearse un tranquilo retorno a las mismas. Para estos sectores lo prioritario fue, de ahora en más, establecer puntos de acuerdo y una forma de trabajo. En agosto se reunieron en Rosario artistas de esta ciudad y de Buenos Aires para discutir, en lo que llamaron I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia, los puntos centrales de la acción futura: entre éstos, "la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales" (premios, galerías de arte) y "la inserción de los artistas en el campo de una 'cultura de la subversión' que acompañara a la clase obrera en el camino revolucionario".

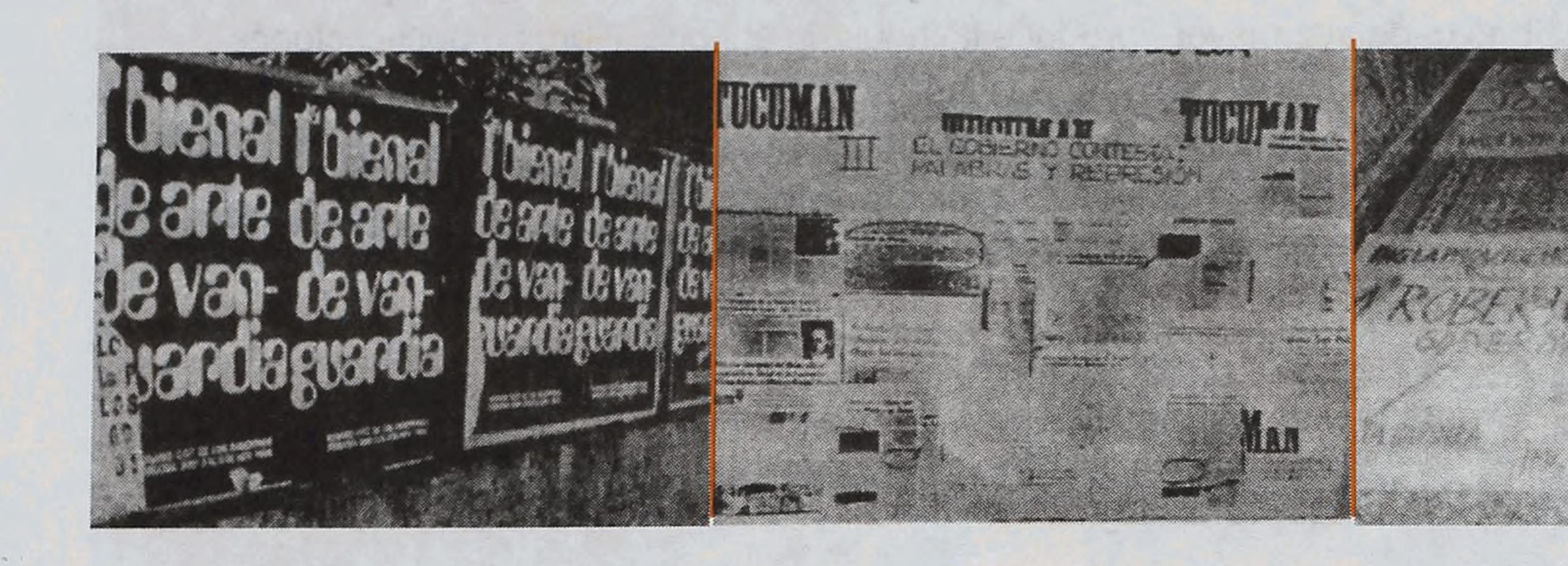
Si la urgencia pasaba por hacer un arte colectivo, que actuara directamente sobre la realidad, y que denunciara las situaciones políticas, sociales y económicas que aquejaban al país, un lugar propicio para comenzar parecía ofrecerlo la candente crisis que afectaba a la provincia de Tucumán. Sus problemas fueron leídos como un paradigma del desparpajo con el que desde el gobierno se instrumentaban proyectos tendientes a favorecer a los grandes monopolios. Con el plan de "saneamiento" que promocionaba el gobierno militar, lo que en verdad se proponía era "racionalizar" la producción destruyendo la pequeña y mediana empresa y protegiendo a los grandes industriales azucareros. Estas políticas redundaban en el cierre de ingenios y en un creciente aumento del desempleo. En tanto, y como un tragicómico componente de ironía, el gobierno publicitaba el "Operativo Tucumán" como un proyecto de acelerada industrialización: en verdad, la sustitución de la burguesía nacional por el capital norteamericano. El objetivo central del proyecto de los artistas era denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad y para esto concibieron su acción como un instrumento de *contrainformación*.

Desde la publicación de *Understanding Media* de Marshall McLuhan, en 1964, el poder de los medios de comunicación se había instalado como problema. La importancia y el poder de los medios, su capacidad para construir acontecimientos que todos podían aceptar como reales, aunque no hubiesen existido, habían sido tematizados por el *happening* realizado por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. Ellos habían difundido información en los periódicos acerca de un *happening* que nunca se había realizado y que, por lo tanto, sólo había existido *en los medios*. Esta obra de investigación dio lugar al manifiesto "Un arte de los medios de comunicación" que firmaron en julio de 1966. Roberto Jacoby, reflexionando sobre la opción de un arte que utilizara las posibilidades de los medios de comunicación de masas, escribía un texto en el que prenunciaba el programa de *Tucumán arde*.

Sin vinculaciones con las instituciones artísticas, y buscando desarrollar su trabajo en el lugar en el que pudieran obtener la máxima eficacia, los artistas decidieron realizar su acción en la sede de la CGT de los Argentinos. Esta elección implicaba posicionarse en un campo de conflictos y fracturas aún más intensos que los que atravesaban el campo de las artes. Desde el momento en el que lanza el "Programa del 1º de Mayo", en 1968, la CGTA pone en claro su enfrentamiento al sector vandorista del sindicalismo peronista, que depositaba su confianza en una renovada alianza militar–sindical. Esta nueva CGT, antiverticalista y combativa, además de repudiar abiertamente al régimen militar, proponía apoyarse en esa nueva fuerza social que se generaba en la alianza entre movimiento obrero, estudiantes universitarios y clero activista.

En *Tucumán arde* se mezclaron, en forma conflictiva, los datos e informes proporcionados por las ciencias sociales, los recursos de la publicidad y una organización de la acción cuyas pautas provenían de las prácticas políticas de los sectores de izquierda. Con esta experiencia, los artistas buscaban reinventar un concepto de vanguardia que se nutriera de las técnicas y los procedimientos desarrollados por todo el experimentalismo de la década, recurriendo a los nuevos materiales que le proporcionaban los medios de comunicación y a su poder para reconfigurar, incluso, el concepto de cultura popular existente hasta entonces.

En la discusión acerca de cuáles eran los medios adecuados para lograr estos objetivos había términos que ya no entraban en el debate. Aquel paradigma modernista que en la crítica local había consolidado la reflexión estética de Jorge Romero Brest o de Julio E. Payró a comienzos de los cincuenta ya no constituía un término activo en el debate. A esta altura no era posible sostener que el fundamento de la legitimidad artística pasaba por la autonomía del lenguaje. Por el contrario, ahora la realidad misma era la arcilla en la que debían hundirse las manos sin prejuicios esteticistas. La vanguardia, entonces, ya no debía renovarse sólo en sus formas sino también en sus significados. En este sentido, León Ferrari escribía: "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la



perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo [al] de un atentado político en un país que se libera".

Los contenidos del arte tenían que ser claros y definidos. Lo que urgía no era el reemplazo de un estilo por otro sino cuestionar la organización del campo artístico, sus instituciones y las estrategias simbólicas de las clases dominantes. Desde ahora, según afirmaban los artistas en el texto con el que se presentaban, la creación estética se postulaba como una acción *colectiva* y *violenta*.

Tucumán arde se desarrolló en varias etapas. En primer lugar, la investigación y recolección del material que realizaron en la misma provincia de Tucumán. Un equipo del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (Cicso) realizó un informe preciso sobre la economía tucumana, que les sirvió de punto de partida para la investigación. Antes de partir montaron un operativo de difusión que organizaron en dos instancias: en la primera cubrieron las paredes de las ciudades de Rosario y de Santa Fe con la palabra "Tucumán"; poco antes de salir, le agregaron el verbo "arde".

El propósito del viaje era producir el material testimonial que en la muestra funcionaría como prueba. En esta etapa de investigación y documentación, a fin de lograr el apoyo que necesitaban para llevarla adelante, los artistas articularon su accionar recurriendo a un juego entre lo oficial y lo clandestino. En tanto, unos establecían contacto con los sectores oficiales de la cultura (a los que les decían querer producir "información artístico–cultural" sobre la provincia de Tucumán), otros fotografiaban, filmaban y grababan entrevistas a trabajadores y dirigentes sindicales a fin de penetrar en el mundo real de los ingenios y de los trabajadores.

El 3 de noviembre se inauguró la primera exposición, en la sede de la CGTA de Rosario. En la calle, los afiches la anunciaron, con cierta ironía, como la "Primera Bienal de Arte de Vanguardia". Además de citar a las prestigiosas bienales que organizaban las instituciones importantes, llamar así a la muestra llevaba implícita la disputa por el sentido del término "vanguardia": la auténtica vanguardia artística no era la que se ubicaba junto a los poderosos sino en los sindicatos, al lado de los trabajadores. Los materiales que se habían logrado con el trabajo de campo –filmaciones, grabaciones, fotos– se desplegaron junto a los afiches, las bandas y los cuadros explicativos en la planta baja y en los distintos pisos de la central obrera.

En la forma de presentación de la información reunida para los espectadores –no los espectadores tradicionales del arte sino losmilitantes y trabajadores que acudían al edificio de la CGTA– hubo dos preocupaciones centrales: desenmascarar a la prensa oficial, contraponiendo los datos que ésta aportaba con los que ofrecía la realidad y, por otra parte, proporcionar garantías suficientes acerca de que lo que ellos exponían era la verdad. La intención era atrapar a los asistentes en un bombardeo de imágenes y sonidos, apelar a sus sentidos y a su conciencia, provocar en ellos una *toma de posición*. Entre sus recursos utilizaron la insistencia y la reiteración de las campañas publicitarias: los carteles con la palabra "Tucumán" que habían cubierto las calles ahora tapizaban uno junto a otro, desde el piso hasta el techo, el pasillo de ingreso al edificio. En uno de estos muros también se desplegaba un montaje de recortes periodísticos (realizado por León Ferrari) con el que se demostraba que, si se confrontaban las noticias que diariamente aparecían en distintas secciones del periódico, la verdad estallaba entre sus páginas: en tanto, la auspiciosa campaña oficial, que celebraba como un éxito la conversión económica de la provincia, afirmaba: "Esta revolución la podemos hacer en Libertad" o "Una de las Preocupaciones de la Revolución Argentina es la Buena Administración de la Justicia", otras secciones del diario informaban sobre la muerte de un obrero en manos de la policía. Con este montaje de noticias, Ferrari quería demostrar la falacia del discurso oficial. A la luz de estas confrontaciones, la información debía tomar una dimensión nueva y reveladora. El propósito de este choque entre imágenes y palabras era provocar un *cambio en la conciencia de los espectadores*. En el piso (que necesariamente tenían que pisar quienes concurrían) se desplegaron cuadros sinópticos para revelar los nexos entre el gobierno y los ingenios. Se proyectaron las filmaciones y las diapositivas tomadas en los ingenios, se transmitieron las entrevistas por altoparlantes, y también se requirió la opinión de los espectadores sobre lo que veían. Al mismo tiempo, sus expresiones se retransmitieron y se incorporaron como material vivo y activo al circuito informacional; el objetivo era retroalimentarlo con los efectos que la exposición producía en el público entrevistado. "Visite Tucumán, jardín de la miseria", "No a la tucumanización de nuestra patria", "No hay solución sin liberación": el discurso de los carteles saturó el espacio con la reiteración, con los cruces de imágenes y de palabras, con la retórica del afiche político, del estandarte y de la valla. Finalmente, para que al salir los asistentes confirmaran que todo lo que allí habían visto era la "verdad", grupos de trabajadores y de estudiantes universitarios entregaron a los asistentes un folleto de 18 páginas realizado por los sociólogos en el que se explicaban las causas de la situación tucumana.

Expuesta durante dos semanas en Rosario, la muestra de Buenos Aires, montada en el local de la Federación Gráfica Bonaerense, fue rápidamente cancelada por la presión del gobierno y de la policía. Como máxima expresión del quiebre que se había producido en el campo artístico, no fue el discurso de un crítico el que sirvió de apertura sino la voz y la figura carismática de Raimundo Ongaro, secretario general de la CGTA.

El conjunto de experiencias que había agitado el medio artístico de Buenos Aires y de Rosario durante los años sesenta representaba un capital de recursos que los artistas no podían ignorar. Y no era sólo aquellas experiencias que requerían la participación del espectador en los *environments* y *happenings* realizados en Buenos Aires, o en obras como las de Le Parc, presentadas en el Instituto Di Tella en 1967. Había que considerar también el impacto que estas obras habían producido en el público, en los medios de comunicación e incluso el poder que estos medios habían demostrado en relación con el arte.

Por otra parte, cuando analizamos la abundante producción de textos y de manifiestos que acompañaron a esta obra–acción, resulta sorprendente la confianza absoluta que los artistas tuvieron acerca de la posibilidad de incidir en la conciencia de los espectadores. Las acciones que, cada vez con mayor intensidad, emprendieron las organizaciones armadas, prueba que su convicción no estaba al margen de aquellas que movilizaba a otras fuerzas sociales.

Con *Tucumán arde*, la vanguardia estético–política radicalizó todas sus opciones. La experiencia fue tan intensa y, en algunos casos, traumática, que condujo a muchos de sus participantes a la conclusión de que ya no era posible pensar en la transformación de la realidad a través del arte, aun cuando éste fuese de vanguardia. Para algunos artistas, la opción fue abandonar el arte para transformar la sociedad en el terreno de la lucha política. Las acciones *colectivas* y *violentas* que protagonizaban las multitudes demostraban que era en las calles donde diariamente se realizaban y se llevaban al extremo las aspiraciones máximas de sus programas.♣

Lo que urgía no era el reemplazo de un estilo por otro sino cuestionar la organización del campo artístico, sus instituciones y las estrategias simbólicas de las clases dominantes. Desde ahora, según afirmaban los artistas en el texto con el que se presentaban, la creación estética se postulaba como una acción *colectiva* y *violenta*.

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Fausto.

Ficción

1. Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 14)

2. Harry Potter y el cáliz de fuego
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 19)

3. El demonio y la señorita Prym
Paulo Coelho
(Planeta, $ 19)

4. Harry Potter y la cámara secreta
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 16)

5. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9,50)

No ficción

1. El atroz encanto de ser argentino
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

2. ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

3. El delicado umbral de la tempestad
Jorge Castelli
(Sudamericana, $ 9)

4. Mientras escribo Stephen King
(Plaza & Janes, $ 13.90)

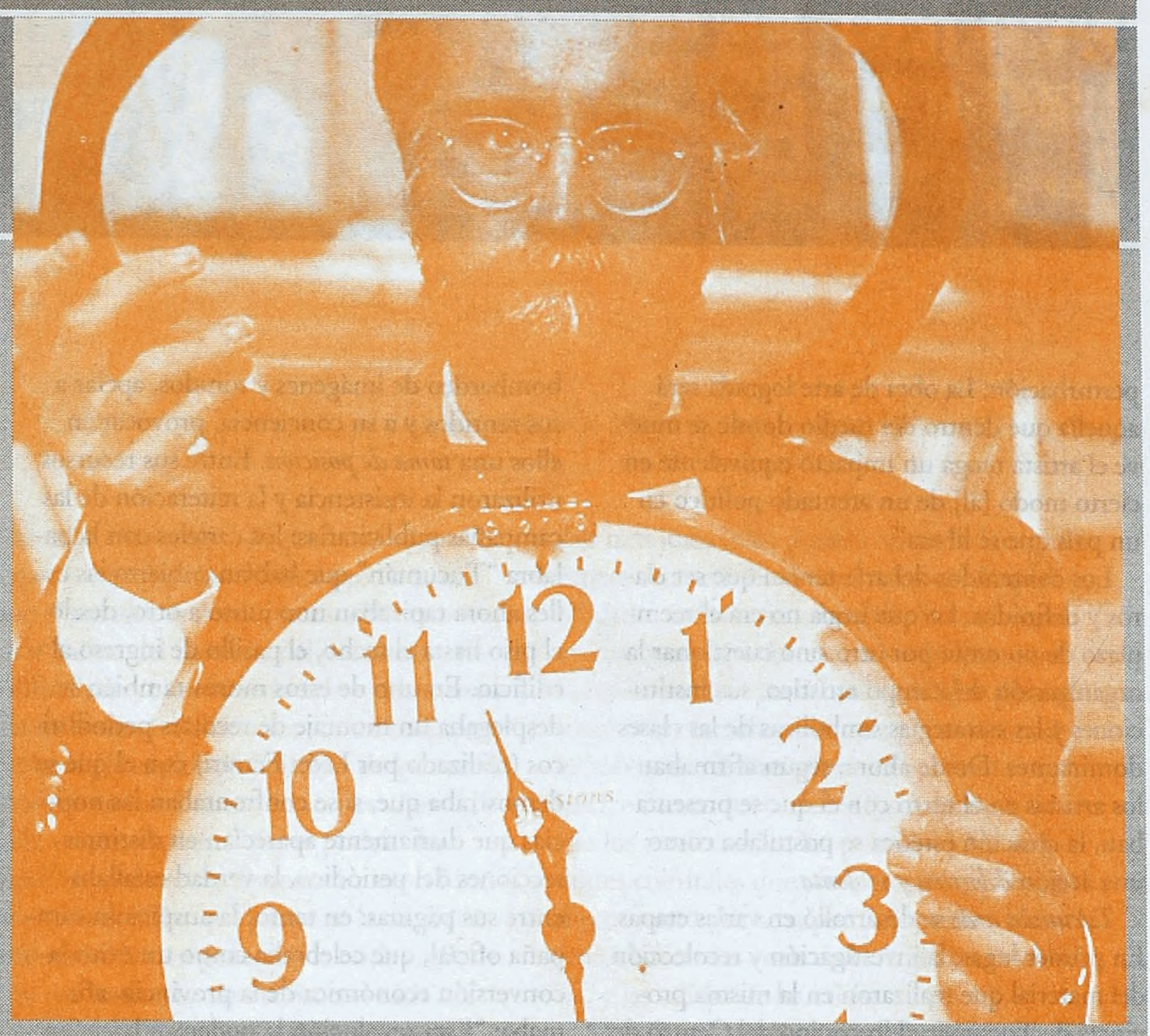
5. El camino de la autodependencia
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 13.90)

¿Por qué se venden estos libros?
"En primer lugar, la saga de los Harry Potter sigue a la cabeza de las ventas en lo que se refiere a literatura infantil, sobre todo por la continuidad de los diferentes títulos, hecho que ha suscitado grandes fanatismos entre los chicos. Por otro lado, el libro de Bayer ha tenido una muy buena aceptación por la trayectoria de este reconocido autor argentino" dice Laura Ibarra, de librería Fausto.

NICHOLSON BAKER CONTRA LOS MICROFILMS

Desde hace años las bibliotecas del mundo tienen la misma certeza: ya no hay lugar para almacenar los impresos que –con ritmo cada vez mayor– produce la industria editorial (libros o publicaciones periódicas). La opción de microfilmar o digitalizar todas las páginas del mundo antes de mandarlas a la hoguera es, para muchos, una solución de compromiso que pone en riesgo el patrimonio cultural de la humanidad. Así lo señala Nicholson Baker en su más reciente libro, *Double Fold*.

PAPEL PICADO



POR RODRIGO FRESÁN El escritor norteamericano Nicholson Baker (New York, 1957) se hizo muy famoso cuando publicó en 1992 *Vox*, una novela en forma de conversación telefónica y caliente. El escritor norteamericano Nicholson Baker se hizo más famoso todavía cuando años más tarde se supo que una becaria llamada Monica Lewinski le había comprado *Vox* de regalo a un presidente llamado Bill Clinton. A Baker no le quedó más remedio que continuar en 1994 con el negocio con *La fermata* –otra novela sexópata reminiscente del Philip Roth más delirante– pero, por suerte, decidió sentar cabeza volviendo a sus humildes, talentosos e inclasificables orígenes.

Antes, con las novelas-ensayo *La mezzanina* (1988) y *Temperatura ambiente* (1990) y con el ensayo-novela *U & I*, Baker había ganado justo prestigio como una suerte de examinador expansivista de la vida cotidiana y la envidia literaria (a John Updike, en su caso) con los modales entre obsesivos y cientificistas de Sterne, Proust, Joyce, Woolf, Nabokov y Warhol. Libros donde la reflexión ocupa el sitio de la acción y resulta igualmente intrigante.

Superado su incursión libidinosa, como dijimos, Baker abandonó la fascinación colectiva con el sexo prefiriendo ocuparse de cuestiones personales que –con la virtud y el talento de los grandes– se las arregló para convertir en tema de discusión de interés mundial. Una brillante recopilación de ensayos –*The Size of Thoughts*, 1996– fue seguida por la novela adulto-infantil *The Everlasting Story of Nory*. Nos encontramos, una vez más, en inequívoco Territorio Baker: lo que dicen y cómo lo dicen los niños, la mecánica de los proyectores, cómo doblar un clip, la problemática de los discursos de bodas y del leer en voz alta lo escrito, los misterios de las recetas de cocina y las ausencias de ciertos signos de puntuación y –lo más importante– más de cien páginas sobre los ambiguos usos de la palabra *lumber* (restos, desechos, trastos viejos y descartables).

De esta última palabrita –y continuando y expandiendo polémicos artículos aparecidos en *The New Yorker*– surge el nuevo libro de Nicholson Baker: *Double Fold: Libraries and the Assault of Paper* (Random House). Casi 300 páginas de airada denuncia alrededor de una –otra– obsesión decididamente bakeriana: las torpezas a la hora de conservar el papel impreso y las mentiras alrededor de las supuestas ventajas del microfilm. En su libro –que ya ha suscitado encendidas polémicas–, Baker argumenta que el apocalipsis conspirativo comenzó a gestarse en 1950 cuando la CIA y la Biblioteca del Congreso llegaron a la conclusión –errónea, según el autor– de que las modernas tecnologías eran un método superior a las viejas técnicas bibliotecarias desencadenando así una suerte de holocausto al decidir lo que debe preservarse y lo que no, "para no taponar las cañerías del presente". Capítulo tras capítulo, Baker expone una historia entre kafkiana y marxista (en el sentido fraterno y grouchesco del término) donde nadie sabe muy bien lo que hace pero alguien tiene que hacerlo.

En cualquier caso –a favor o en contra de Baker, quien ha fundado con dinero propio una fundación conservadora de papel, empezando por las colecciones de periódicos que la Biblioteca Británica ofreció a precio por kilo antes de tirarlo todo– *Double Fold* es un libro único, valiente y desde ya subjetivo (ya que Baker es parte protagonista y rival de la cuestión) que se lee con ritmo de *thriller* conspirativo-paranoico digno de ser llevado al cine por Oliver Stone.

Baker –dueño a pérdida de un enorme galpón en New Hampshire a donde va a parar todo el papel que consigue salvar de la muerte– afirma que la forma de la información es tan importante como la información misma y no se preocupa demasiado por cuestiones como falta de espacio y reducción de presupuestos a bibliotecas. Baker, claro, es un romántico. Baker jura que el papel es más resistente que el microfilm. Baker alza el puño y llama a las armas y –más allá del interés de cada uno en estas cuestiones– lo más importante de todo es que *Double Fold* es el mejor argumento posible a la hora de tomar partido y elegir bando: es un libro, tiene forma de libro –la evidencia ofrecida en las ilustraciones comparativas entre una página color y un microfilm de esa página son más que concluyentes– y es un placer sostenerlo con las manos y leerlo. Leer lo que escribió Baker: "La Biblioteca del Congreso ha gastado enormes sumas en microfilmar libros y su conservación asciende a once millones al año, dinero suficiente para comprar un inmenso depósito donde guardar todo un siglo de periódicos. ¿Es posible que los jerarcas de la biblioteca sean tan grotescamente ineptos como para no tomar medidas a la hora de prevenir el afortunado e inevitable crecimiento del conocimiento humano de este país?".

Fahrenheit 451 ya está aquí, según Baker. Pero ni siquiera, parece, hay un fuego para apagar. Y es difícil que una becaria de la Casa Blanca vaya a regalarle *Double Fold* a un presidente llamado George W. Bush.♣

ASÍ LO VEO YO

JOSÉ PABLO FEINMANN, AUTOR DE "EL ALEPH"

***EL AMOR Y EL ESPANTO*, LA PELÍCULA DE JUAN CARLOS DESANZO CON GUIÓN DE JOSÉ PABLO FEINMANN, ES UNA *SUMMA* PARANOICA DE LAS FICCIONES BORGEANAS QUE INCITA (Y NO ES ÉSE SU MÉRITO MENOR) A UNA RELECTURA DE LOS CUENTOS DEL PRINCIPAL ESCRITOR ARGENTINO.**

POR DANIEL LINK El argumento urdido por Feinmann para *El amor y el espanto* es más o menos así: se oye el clamor peronista y la madre de Borges le dice a su hijo que no tema, que todo pasará. Entonces, en un instante (como el de "Tema del traidor y del héroe"), Borges *alucina* una vida entera en la que él es rival de Carlos Argentino Daneri por el amor de Beatriz Viterbo (ambos, personajes de "El Aleph"). Daneri viene junto con el peronismo a ocupar un cargo de importancia en la biblioteca en la que Borges trabaja y de la que será expulsado por Juan Villari (personaje de "La espera"). Temiendo a la vez por su vida (se siente víctima de una conspiración) y por la de Viterbo (a quien piensa que Daneri



envenena lentamente para quedarse con su fortuna), Borges huye a una pensión del arrabal, donde los cabecitas negras parecen sitiarlo. Acude a pedir los favores de un detective privado, Eric Lönrot, quien (como el personaje homónimo de "La muerte y la brújula") está enfrascado en la resolución de un crimen múltiple y geométrico. El secretario de Lönrot es Pierre Ménard, no sólo autor del *Quijote* (como en el cuento célebre) sino de otra novela (tal vez Borges hubiera aborrecido esta interpolación de Feinmann) que lleva por título *En busca del tiempo perdido*. En el momento en que Ménard va a revelar información que Borges necesita para resolver los enigmas que lo acosan es inverosímilmente asesinado como parte de la serie de crímenes de los cuales Borges piensa que es el último término. Lönrot, naturalmente, sabe que no es así y acompaña al titubeante escritor a los archivos de cierto organismo de seguridad donde hallaría su expediente personal. El archivista (un desmemoriado Funes) abandona a Borges a su suerte entre tantos papeles amontonados. Por supuesto, cuando Borges encuentra su legajo, lo que hay en él son páginas en blanco ("Nada puede ser más amenazante para un escritor", dice, "que las páginas en blanco": otro chiste que el Borges verdadero hubiera abominado). Finalmente, Beatriz Viterbo muere, Borges maldice a Daneri y sale del ensueño en el que estaba para reencontrarse con su madre y la vocinglería peronista.

El guión de Feinmann es todo un trabajo crítico sobre la obra de Borges, cuyos textos son restituidos en una trama realista (sí, realista) y paranoica ("El Estado es asesino", dice el Borges desempeñado –magníficamente– por Miguel Angel Solá). Las ficciones clásicas de Borges (insinúa Feinmann) no serían sino una metáfora del peronismo. Para Borges (insinúa Feinmann) el peronismo habría sido un aparato estatal tan represivo como la Dictadura lo fue para el resto de nosotros. Asfixiante y sombría –Desanzo abusa de los planos cortos y nocturnos–, la película podría haber incluido otros personajes. Por ejemplo, un *playboy* oligarca –un escritor de cuarto orden– que, mirando la chusma, dijera: "Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres".♣